·争鸣园地·
中图分类号:J607　　文献标识码:A
文 章 编 号:1003 – 1499(2002)02 – 0024 – 06

●李石根

法　曲　辩

(陕西省音乐家协会,陕西·西安,710003)

摘　要　法曲,始于隋,兴于唐,定型于开元、天宝年间,是唐代燕乐中有其独特风格的歌舞体裁形式。现在古代音乐史著作中,多以大曲代法曲,抹杀了法曲的特性。法曲名,隋唐已有之,大曲一名,唐以前的文献资料中却从未出现过。视法曲为大曲,显然是后人所为。如今法曲亦未消亡,仍存活于西安鼓乐的坐乐演奏形式之中。

关键词　法曲;大曲;坐乐

一、法　曲

法曲,是唐代燕乐体系中具有独特风格的歌舞体裁。始于隋,兴于唐,定型于开元、天宝年间。《新唐书·礼乐志》载:"初,隋有法曲,清而近雅。其器有铙、钵、钟、磬、洞箫、琵琶。其声金、石、丝、竹以次作。炀帝厌其声淡,曲终复加解音。"这就说明了法曲的最初形态与风格。开元时期,玄宗李隆基酷爱法曲,从坐部伎选了三百弟子,亲自在梨园教习法曲,称法部。此后,法曲就成为燕乐体系中最具典型性的歌舞形式,风靡朝野。

法曲,是隋、唐以前各代从未有过的新型歌舞,有着新颖浓厚的华夏艺术色彩和极为丰富的曲目,为人们所喜爱,并传播于东亚邻国。保留于日本的所谓"雅乐",就是唐代传至该国的法曲而被日本化了的一种结果。法曲对我国唐以后民族音乐的发展,也产生过积极影响。直到今日,还可以从各地民俗音乐中,窥见到唐代法曲传统的踪迹。

唐法曲的内容,几乎继承了秦、汉以后各个时期的音乐因素,如雅乐、相和歌、清商乐、民间音乐、宗教音乐、胡乐等。应该说,法曲的构成,是多源头和多渠道的。法曲的曲目,不可胜数。从资料所载可证者为数虽然不多,但仍可见到汉、魏、南北朝、隋、唐时期许多曲目保留在其中。如《王昭君》本是汉魏遗留下来的乐曲,《玉树后庭花》、《堂堂》本是南北朝梁、陈遗留下来的清商乐。《泛龙舟》、《斗百草》、《万岁乐》是隋代白明达所作。到了唐代,曲目就更多了,如《破阵乐》、《春莺啭》、《大定乐》是唐初作品。特别是玄宗李隆基的作品就更多了,如《霓裳羽衣曲》、《东白桃李花》、《雨霖铃》等,都是脍炙人口的法曲。不能否定,其中有许多与西域胡乐有着一定的联系,如《凉州》、《伊州》、《献仙音》以及《霓裳羽衣》等。应该肯定的是,这许多乐曲,它们不可能都是原来的模式、结构与风格,而是经过加工改编,不断发展,从而形成了一种统一的法曲体裁。当然,其中还必然保留原有的传统,这就是法曲内容丰富多彩的原因之一。

据《旧唐书·音乐志》载:"时(开元二十五年)太常就相传有宫商角徵羽燕乐五调各一卷,或云贞观中杨仁恭妾赵方所铨集,词多郑卫,皆近代词人杂诗,至韬,又令太常令孙玄成更加整比为七卷。又自开元以来,歌者杂用胡夷里巷之曲,其孙玄成所集者,工人多不能通,相传谓之法曲。"从这一记载中,可以看出以下几个问题。

(1)唐初,已有杨仁恭妾赵方及孙玄成整理的五

作者简介:李石根(1919 –),男,原陕西省音协研究员,西安市崇新里 9 号后楼 4 – 3 – 7。
收稿日期:2002 – 04 – 17

调法曲七卷，并非开元时始有。

(2)法曲曲目歌词之多，不可胜数。开元、天宝年间所用者，多系比较优秀者。

(3)唐初，法曲之名并不通用，有时也以燕乐称之。

(4)法曲本有宫商角徵羽五调，这与所谓的燕乐二十八调不同。

(5)开元后，法曲亦采用胡夷里巷之曲，所以乐工对早期的五调法曲歌词多不理解。由此可见，法曲中含有民间音乐与胡乐因素是肯定的。

正因为法曲有其丰富的内容与独特的风格，这才使它成为唐代燕乐体载而风行于世，这也是唐玄宗之所以“酷爱”的原因之一。

二、法曲之名的由来

法曲始于隋，兴于唐，这是人们所共知的。但是，其名由何而来，却很少有人考究。有人说，法曲一名，源自南北朝梁武帝萧衍所创的佛曲。不确，究其实，法曲一词，本是道教音乐所常用，而佛教音乐则常用梵贝、梵音。直到如今，在一些道观中还常用法曲之名。1957年，笔者去陕北考察宗教音乐，首先去佳县白云观考察道教音乐，那里的道教人士，均把我们所谓的经韵称作法曲。后来，我又在西安鼓乐著名艺师程天相所藏的一本鼓乐俗字谱中，见到了法曲一名。又据关中宿儒、戏曲作家范紫东所著《乐学通论》[1]上编，第七章“法曲之源流”，第三节“道院之法曲”中，有：“余于西安城隍庙道院搜集最早的法曲二章”（歌词略）。从范紫东搜集到的法曲歌词看，当然不能说是唐代所遗，却确为城隍庙道院中道教音乐所用。

法曲之名，引自道教音乐，并不是说隋、唐法曲就是道教音乐，只能说法曲的形成过程中，确与道教音乐有关。而且在其表现风格中，也有一定的道教音乐色彩。文献所载“清而近雅”之说，何尝不是指道教音乐的情调而言。如果读者有机会听到西安城隍庙演奏的鼓乐曲，就会感到“清而近雅”的情调。隋炀帝厌其声淡，曲终复加解音，也正与西安鼓乐“套词”演奏中所加的“行拍”，在性质上完全一样。这不是巧合，而是一种传统的继承。

唐玄宗之“酷爱”法曲，也与他的欣赏趣味有关，他本是一个崇信道教的人，一生中有着许多与道教的故事。甚至还赐杨贵妃一个“太贞”的法名。而且其所创作的音乐中如《霓裳羽衣曲》、《龟池乐》，也都是以神仙为题的。天宝十三年，玄宗下诏“道调法曲与胡部新声合作”，这虽是一种荒唐的决定，但要把胡乐中许多佛曲改为道调法曲名，不也是一种宗教偏见吗？

以上所述，只是说明了法曲之名，本系引自道教音乐，但唐法曲并不是道调音乐。

三、道调法曲与胡部新声合作

天宝十三年，玄宗诏“道调法曲与胡部新声合作”一事，在近现代音乐史学界，被人认为是一个胡乐华化的指示，甚至还有人说，是胡乐华化的高潮。[2]先不说这种说法是否合逻辑，而在当时，唐玄宗的所谓“合作”，仅只是把一些胡乐曲予以更名而已。结果，却被一些人误认为是胡乐与道调法曲互相借鉴与融合，或者说是汉民族音乐对少数民族音乐的吸收[3]（P217）。隋、唐以后华夏民族音乐的发展，确曾借鉴与融合过外民族音乐的因素，但不是照搬。如《霓裳羽衣曲》的产生，就是一个典型例子。从没有听说或见到仅把一些胡乐曲改作华名，就算是融合。据《唐会要》所载，把《龟兹佛曲》改名为《金华洞真》，《因度玉》改为《归圣曲》，《舍佛儿》改为《钦明引》，《河东婆》改为《燕山骑》，《俱伦仆》改为《金伦光》等等。奇怪的是，竟要把《婆罗门》改为《霓裳羽衣》。按说，当时已有玄宗创作的《霓裳羽衣》存在，而且据说本是由《婆罗门曲》改编而成，并具有新的色彩与形式结构。作为从西凉传来的龟兹乐《婆罗门》，也仍然活于世，但为什么还要把它改名为《霓裳羽衣》？很难令人理解。玄宗下诏“道调法曲与胡部新声合作”，本来就是一种荒唐之举，这件事，后来是否实现，产生过什么作用，史无记载，难以考察。但是，在唐代，就受到了诗人白居易、元稹的批判。白居易在他的《法曲》一诗中写道：“法曲法曲歌大定，积德重熙有余庆，永徽之年舞而咏。法曲、法曲舞霓裳，政和世理音洋洋，天宝之人乐而康。”这里，白居易给法曲以很高的评价与肯定。接着便对玄宗那种不合情理的“道调法曲与胡部新声合作”表示了不赞成态度。他又写道：“法曲法曲和夷歌，夷声杂乱华声和。”“乃知法曲本华风，苟能审音与政通。”“一从胡曲相参错，不辨兴衰与哀乐。”在该诗的自注中，白居易明确的写道：“法曲虽失雅音，盖诸夏之声也。故成代行焉。明皇虽好度曲，然未使番汉杂奏，天宝十三载，始诏道调法曲与胡部新声合作，识者深异

之。”但当代却有音乐史家反对白居易这种观点，说是“对少数民族与汉民族音乐相融合执反对态度”[4]((P267)。对白居易这种观点的批评，实际就是把唐玄宗仅改曲名的所谓“合作”，与真正的吸收、借鉴、融合混淆了起来。事实上，白居易对《霓裳羽衣》一直是非常喜爱的，在许多诗篇中都有赞词。甚至在苏州刺史任上，还设法借到了“霓裳谱”，打算排演。谁都知道《霓裳羽衣》本是华、胡音乐相融合的典范，为什么白居易不反对呢？这能说他对少数民族与汉民族音乐的相融合持反对态度吗？

四、法曲不是大曲

在唐代，法曲就是法曲，别无他名，也绝非其它音乐体载所能代替。当时，除了法曲，尚有十部伎、坐部伎、立部伎、鼓吹乐、清乐、云韶乐、道调、散乐、龟兹乐等体栽，统属燕乐体系，却从无大曲之名。但到唐代以后，直到如今，法曲却普遍被人称作大曲，或把法曲与大曲并称，或曰法曲属于大曲。

大曲一名从何而来？以可知资料考察，顺年代看，最早见于蔡邕《女训》中就有大曲一词，不过那仅是比较琴曲中的大小，长短而言[5]。到了唐代，李林甫《唐六典》中曾把音乐分为大曲、吹曲、小曲，也是比较而言。

宋·郭茂倩《乐府诗集》“相和歌词”题解，又出现了大曲之名，如：“大曲又有艳，有趋，有乱。”“又大曲十五曲，沈约并列于瑟调”。“今依张永《元嘉正声技录》分于诸调，又别舒大曲于其后。”“故附见大曲之下。”这里多次提到大曲之名，显然是指《宋书·乐志》所载的相和歌词十五首。但《宋书·乐志》中却无大曲二字。不知《乐府诗集》所指大曲从何而来？当然，也可能是郭茂倩对相和歌的分析而命，故这里所谓“相和大曲”，并不是指所有的相和歌，不具有普遍意义。这样看来，郭茂倩所指相和歌词中的大曲，正与李林甫《唐六典》“协律郎”条载：“大乐署掌教雅乐，大曲三十日成，小曲二十日，清乐六十日。大文曲三十日，小曲十日。燕乐、西凉、龟兹、安国、天竺、疏勒、高昌，大曲各三十日，次曲各二十日，小曲各十日”这里所言，也只是把各种体裁音乐分作大曲、次曲、小曲三个层次而已。故大曲一词，既不能作为普通名词，更不能作为专用名词，奇怪的是在《唐六典》中，并未提法曲体裁也有大曲、次曲、小曲之分，不知为什么后世人却把法曲也称作大曲。本来，在法曲中，也确有大小、长短存在。如《霓裳羽衣》据白居易诗《早发洞庭舟中作》云：“出郭已行十五里，唯消一曲慢霓裳”，又据白居易诗《霓裳羽衣舞歌》自注云：霓裳破就有十二遍，看来应该是大曲了。但在《全唐诗》所录《氷调》、《凉州》、《伊州》、《隆州》等法曲歌词，其遍数多少，均不相等，这就是说，法曲的曲式，也有大、中、小层次，哪能把所有的法曲曲目都称大曲吗？

大曲之被作为名词，始见于宋代。《宋史·乐志》教坊条中载有十八调四十大曲名。这种大曲，据沈括《梦溪笔谈》所说：“今之大曲，乃是载用，并非大遍。”按沈括所言，十八调四十大曲，本是从歌舞中摘遍而成，其内容并未指明是唐代的还是宋代的新作。其中虽然也有与法曲同名的如《梁州》、《伊州》、《新水调》，但绝不可能是唐法曲的直传。又如《齐天乐》、《大圣欢》、《保金枝》、《郁金香》等，却应是载用或新作。

除大曲外，宋代还是有法曲的，并没有与十八调四十大曲相混。《宋史·乐志》教坊条又载：“法曲部有二，一是道调《望瀛》；二是小石调《献仙音》。”其中也没有把法曲列为大曲，而且所有大曲都是摘遍并非大遍。为什么人们却把大曲称法曲呢？如王灼，在其《碧鸡漫志》中，就把法曲的结构，说是大曲结构。而且还说这是大遍，而非摘遍。如果以王灼所记的大曲结构与白居易、沈括所言法曲结构相比较其框架完全一样，显然，是王灼误把法曲作了大曲。这就给后世人把法曲称大曲提供了证据。或者说，王灼所言“大曲”的结构，实指法曲中的大遍。但他却简言为“大曲”，结果就被后人误解作“大曲”了。甚至有的文章以《乐府诗集》相和歌词题解为据，竟把魏晋以来的相和、清商以及隋、唐时期的燕乐歌舞通称大曲，从而模糊了各类音乐体栽的界限。结果是有人认为法曲就是大曲，或说法曲与大曲并不对立。

当代著名学者任半塘在其《唐大曲》、《教坊记笺订》、《唐声诗》等著作中，都谈到过大曲与法曲之名，特别在《教坊记笺订》“大曲名”一节中，一些话使人费解，他写道：“唐大曲从不与法曲对立。崔氏下列四十大曲名中，《泛龙舟》、《霓裳》、《后庭花》乃法曲，《厥三台》、《龟兹乐》、《醉浑脱》等皆胡乐然皆大曲，乃是明证。”事实上，崔令钦《教坊记》中所列二百七十八曲名皆以杂曲名之，并无大曲一词，也没有指出哪些是法曲、哪些是胡曲、哪些是大曲。

所谓杂曲，郭茂倩在《乐府诗集》“杂曲歌词”题解中说：“杂曲者，历代有之，或心意之所在，或情思之所感，或宴游欢乐之所发，或忧愁烦怨之所兴，或离别感

伤之所怀，或言征战行役之苦，或缘于佛老，或出于夷虏，兼收备载，悉谓之杂曲。”以此观察《教坊记》所录二百七十八曲名，虽然没有歌词，均不外郭茂倩所言兼收备载。彼此间并不存在对立或不对立之意。再看任氏“唐之法曲并不与大曲对立”说，并不是单指《教坊记》所列曲名，而是针对唐代燕乐体系诸体裁而言。从而抹杀了燕乐诸体裁之间的风格特征与个性。唐代有那么多不同内容、不同风格的歌舞音乐，且都各有其名，故绝不能统以大曲二字代之。

杨荫浏在其《中国音乐史纲》、《中国古代音乐史稿》中，把法曲与唐代其它歌舞相混在一起，并认为法曲仅是大曲中的一种。在《史稿》“燕乐歌舞中的大曲与法曲”一节中说：“大曲中有一部分叫法曲。法曲中的主要特点，就是在它的曲调和所有乐器方面，接近汉民族的清乐。”关于法曲的内容特点，前文已有分析，如果说杨氏的看法是对的话，那就应该把法曲与其它歌舞分别对待，但他却把法曲纳入了大曲范围，甚至把法曲所特有的套式结构，视作大曲的结构。当然，这也可能是引自王灼的《碧鸡漫志》与陈《乐书》所载，但却忽略了《唐书》、《宋史》中的记载。

按《唐六典》“协律郎”条所记，只是对包括雅乐在内的几种音乐形式，按排练时间的长短，分为大曲、次曲、小曲三种层次。实际上，这里所谓的大曲，只能是一种形式容词。《宋史·乐志》“教坊”条中的大曲与法曲并未相混，而杨氏却把大曲当作了名词，戴在唐代所有歌舞体裁头上。并代替了法曲这一典型的歌舞体裁，不能不使人感到遗憾。

五、法曲结构的流变

在我国的民族音乐中，普遍存在一种有头、有身、有尾的三部式结构传统，自古至今，代代相传，依然散见于各地民俗音乐、戏曲音乐、说唱音乐中，在民间常被称为“穿靴戴帽”。

追根溯源，这种传统早就见于唐法曲中的散序、中序、曲破套式，也就是人们常说的散、慢、快相结合。但是这种散、慢、快究竟从何而来？最早的应该是由汉、魏时期相和歌舞中艳、曲、趋、乱发展而成。《乐府诗集》“相和歌词”题解有云：“艳在曲前，趋与乱在曲之后。亦尤吴声西曲前有和后有送也。”这样，就给法曲结构的形成提供了基础。再向前找，相和歌中的乱，很可能与《毛诗》中的“乱”有着渊源关系。孔夫子《论语》“泰伯”中有“师挚之始，关雎之乱，洋洋乎盈耳哉。”这里所指的乱，正是《关雎》的尾声，与相和歌中的乱含义相同，也是一种快速乐段。所以说，法曲的散、慢、快也的确是继承了前代的音乐传统，并予以发展后而成为一种独特的套式结构，即散序、中序、曲破。当然，在具体曲目中，由于其内容与音乐情趣的不同，在各个章节上，也必然有其大小、长短的不同，如白居易、王灼、沈括等人所述法曲结构互有差异，这主要是各人所依曲例不同之故。但总体上都没有脱离散序、中序、曲破三部式框架。又如《全唐诗》所载法曲歌词《水调》、《凉州》、《隆州》遍数，彼此均有不同，也是实例。

下文，仅以现有资料，对法曲的套式结构，予以简单说明：

白居易在《霓裳羽衣舞歌》诗的自注中说：“凡法曲之初，众乐不齐，唯金、石、丝、竹次第发声。”“散序六遍，无怕，故不舞也。”关于中序，白居易又说：“中序始有拍，亦名拍序。”这时候就有了歌和舞。关于破（曲破），他又说：“凡曲将终，皆声拍促速，唯《霓裳之末》，长引一声也。”这就是白居易笔下法曲的基本面貌，使人们一目了然。

王灼《碧鸡漫志》所载：“凡大曲有散序、靸、排、遍、摘、正摘、入破、虚摧、实摧、衮遍、歇指、煞衮、始成一曲，此谓大遍。”从字面上看，我们仅能知其大意，很难弄清各个章节。有些词语并不为后人所能解释，自然和白居易所注相同。

沈括《梦溪笔谈》中云：“凡大遍者，有序、引、歌、歙、崔、哨、摧、摘、衮、破、行、中腔、踏歌之类。”沈括所述，由于没有曲例可考，更难了解其中细节。但其中所谓序（可能是指散序与中序）、破还是存在的。不管怎么说，白居易、王灼、沈括三人，对法曲结构的解释，都有相通之处，是符合散、慢、快层次的。

日本现存的“雅乐”曲目，有不少是东传至日本的唐代法曲，其结构中的序、破、急规律仍和唐法曲有着源与流的关系，仍值得我们参考。

正因为唐法曲的散序、中序、曲破，为我国民族音乐中的优秀传统，而且与文学中的起、承、转、合思维颇相类似，到了后世，各种类型的音乐都在继承与发展它。如南宋时期，说唱音乐“唱赚”中的缠令体，即引子、正身、尾声三部式结构，实际就是法曲散、慢、快传统的发展。后来，这种缠令体又被普遍用于戏曲音乐、民俗音乐、说唱音乐、宗教音乐之中。而且又有多种多样的新发展，如散、慢、快；散、慢、快、散；快、慢、快；快、慢、快、散等多种形式，都是三部式传统的发

展。

六、法曲未亡

多年来，人们一直认为，唐法曲在我国已消失无存。日本人也说，只有日本才保存着唐代传去的法曲，这就是已经日本化了的“雅乐”。情况真的如此吗？笔者从 20 世纪 50 年代起就研究西安鼓乐历时 30 余载，最终发现唐法曲的艺术传统，依然完整地保存在这一民间乐种的“坐乐”套式之中。因之，我才敢说“法曲未亡”。但是有人持有不同意见，认为“如果要说法曲未亡，就应该保持着它的原貌才行”。这种说法是错了，从隋到唐，法曲是一直在不断地发展中形成的。前后一百多年，前期的法曲，在形式与内容上，从没有完全相同不变的，谁也不能说那不是法曲。即就是日本的“雅乐”，虽然已经日本化了，也不能说那不是唐乐传统。“坐乐”也是如此，我们说它与唐法曲的内容已经完全不同，这是一种正常现象，时隔一千多年，如果要求法曲的内容一点不变，那除非是出土文物。大凡活动在地面上的一切艺术形式，如果不随着时代的发展而发展、变化而变化，那就是欺世之谈。但在“坐乐”中即仍然保存着原始的、完整的法曲结构。如果与白居易、王灼对法曲结构的解释相比较，彼此简直没有太大差别，当然，唐法曲本是一种歌舞形式，“坐乐”则是一种纯器乐合奏形式，这显然是有所区别的，但这种区别，也可视作是法曲从宫廷流入民间的必然演变。1961 年冬吕骥曾向鼓乐艺师安来绪问到：“坐乐中有没有歌词？”安来绪说：“过去有，但不知什么时候，歌词被抽掉了。”安来绪所言是否可信？我们可以从“坐乐”正曲所用的“分词”、“散词”、“南词”、“外南词”、“北词”诸体裁中都以“词”冠名，而不用“曲”字为名窥见其因，换句话说，以“词”为名，是否恰好印证了这些乐曲原本都应该是有词的。

法曲，到了宋代，几乎解体，为什么经过了近千年之久，越过了宋、元、明、清诸代，这种结构还能保留在“坐乐”之中？有一个很重要的原因，就是文化地域因素。法曲原本产生与兴衰于隋、唐京都的长安，“坐乐”也一直活动在这里。唐末，法曲衰微，宫廷乐工流落民间与宗教寺院，必然会把自己所掌握的法曲艺术带到民间与宗教寺院中，由此，才得以承传下来，一直到近现代。另一方面，自宋以后，由于长安地区的文化传统，一直处于封闭状态，因之，存在于民间与寺院中的“坐乐”和古代文物一样，静悄悄地活动在地面上，较少受到外因冲击，也未得到大的发展。最大限度只是对一些近缘关系的乐种，如曲子、道情、秦腔、小调，从中吸取一些因素。正因为如此，才能使法曲的艺术传统，完整地保留于“坐乐”之中，为我们研究唐代法曲提供了可资参考的宝贵线索。

“坐乐”，是一种大型民间器乐合奏形式。有两种大同小异的套式，一种叫“八拍坐乐”，是早期的套式，另一种叫“法鼓段坐乐”，是明、清以后，在“八拍坐乐”基础上，吸收了戏曲与说唱因素发展而成的。演奏一套“坐乐”一般均在一个小时以上。现以西安城隍庙乐社演奏的《尺调双云锣八拍坐乐全套》为例，将其套式结构解析如下，以供参考：

（开场鼓）《七股鞭》，节奏乐器合奏。

第一乐章《尺调八拍双云锣起》，散板，六段，有尾声。

第二乐章瑕，缠达体，快慢相间，循环演奏，鼓段相合。

头瑕

（1）尺调八拍鼓段曲《红乙工》，速度较快，曲鼓相合，有换头。

（2）耍曲，尺调《捧金杯》清吹，速度徐缓。

二瑕

（1）尺调八拍鼓段曲，（同头瑕）。

（2）耍曲，尺调《摇门拴》，（同头瑕）。

三瑕

（1）尺调八拍鼓段曲，（同头瑕）。

（2）耍曲，《红乙工》，（同头瑕）。

（前退鼓）节奏乐器合奏。

第三乐章正曲，八拍坐乐的中心部分，多段，清曲。

（1）起曲，散板乐段。

（2）尺调《引令》，曲调优美，速度极慢，倍赠板至赠板。

（3）尺调套词《青天歌》，曲调悠雅，徐缓，赠板至匀拍。

（4）行拍，尺调《小桃花》，独立小曲，快速，为《青天歌》尾声。

第四乐章赶东山（即曲破）。“坐乐”尾部，速度渐快至最快。

（1）起，散板。（入破）。

（2）尺调《赶东山》（曲破正身），稍书。

（3）尺调《下水船》，渐快。

(4)尺调《卦灯蛾》,快速。

(5)《赶东山》尾,散板。(出破)。

(6)“坐乐”尾声,稍慢,仅四句。

后退鼓)节奏乐器合奏。

“坐乐”演奏结束。

七、结束语

我写这篇文章,主题是谈对法曲的认识,主要是源于几个平时很少有人注意的问题:1、法曲这个名称,究竟从何而来?2、法曲是不是大曲?3、唐玄宗下诏“道调法曲与胡部新声合作”的实质是什么?4、法曲未亡。其中主要问题和观点是“法曲不是大曲”。我着重谈了自己的看法。因为,在现在的古代音乐史著作中,大都以大曲指代法曲,从而抹杀了法曲的特性,给后们在学术研究中造成了混乱。法曲名,在隋、唐时代已有,但大曲一名,在唐以前的文献资料中却从未出现。看来把法曲认作大曲,显然是后人所为,这与宋代的陈旸、王灼以及清末王国维把法曲当作大曲不无关系。但后人之不加分析,盲目沿用实不应该。因此,在本文中,我才写了“法曲不是大曲”一节。一句话,唐代既然没有把作为形容词的大曲以名词对待,那么就不能把“唐法曲”称作“唐大曲”,应该为前者正名。

1980年,我曾发表过《唐大曲与西安鼓乐的体式结构》一文[6]。同样也是把法曲当作了大曲,过后不久,就发现了这一错误,但由于意见尚不成熟,无法动笔,时至今日,才决定把大曲一词改为法曲,以更正自己的错误。

参考文献:

[1] 范紫东. 乐学通论[M]. 西安: 西北行政委员会文化局印刷出版, 1953.

[2] 张世斌. 中国音乐史论述稿(第四篇第二章“胡乐的流行与华化”)[Z]. 油印本.

[3] [4] 杨荫浏. 中国古代音乐史稿[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1981.

[5] 蔡邕. 女训. 太平御览(五五)[A]. 王小盾. 汉唐音乐文化论集[C]. 台北: 学艺出版社, 1991.

[6] 李石根. 唐大曲与西安鼓乐的体式结构[J]. 音乐研究, 1980(3).

责任编辑 程天健